

GEORGES PACZYNSKI

INDISPENSABLE
ET
COMPLÉMENTAIRE !



Une histoire de la Batterie de Jazz

Tome 1
Des origines aux années Swing

UNE PREMIÈRE !
LE SEUL OUVRAGE SUR
L'HISTOIRE,
LES TECHNIQUES,
LES NOMMES,
LES STYLES
DE LA BATTERIE

Une grande partie des titres de cette anthologie sont transcrits, analysés et commentés dans le premier tome de l'Histoire de la batterie de Georges Paczynski, batteur professionnel, compositeur, chercheur et pédagogue.

368 pages - 320 illustrations musicales, 68 photographies - Bibliographie, discographie, glossaire, index.

Éditions OUTRE MESURE

33 Rue Pascal, F-75013 PARIS

Tél. : 33 (0)1 47 07 06 21 • Fax : 33 (0)1 47 07 06 45



Cuba AUSTIN
Paul BARBARIN
Ray BAUDUC
Vic BERTON
Wallace BISHOP
Sonny GREER
Lionel HAMPTON
Bruce JOHNSON



Walter JOHNSON
Stan KING
Gene KRUPA
Leroy MAXEY
Bill ROBINSON
Zoot SINGLETON
Jimmy SPENCER
George STAFFORD

Anthology of Jazz Drumming

Volume 2
1928-1935



AVANT-PROPOS

Cette anthologie se propose de présenter un panorama de la batterie de jazz depuis ses débuts, par ordre chronologique d'enregistrement. Chaque batteur d'importance y est largement représenté, mais nous n'avons eu garde d'oublier les méconnus, les obscurs, ou ceux à l'inverse, fameux à leur époque, ayant parfois beaucoup enregistré, mais dont seuls de rares spécialistes se souviennent aujourd'hui. La courte biographie qui commence les articles sur chaque batteur insiste surtout sur sa carrière discographique, donnant ainsi une approche différente des articles habituels que l'on rencontre dans les dictionnaires ou les ouvrages historiques. Les morceaux dont les titres sont suivis d'un dièse # sont analysés en détail et font l'objet de transcriptions dans l'ouvrage essentiel de Georges Paczynski : *Une histoire de la batterie de jazz* [8], livre avec lequel nous avons établi un pont, par un système de renvois et de notes interactives. Le texte de Georges, ses analyses, ses réflexions pertinentes de musicien-batteur-penseur m'ont été grandement utiles. Qu'il en soit remercié.

1928-1935 : UN PANORAMA

En ce tournant des années 1920-30, de nouveaux batteurs apparaissent, presque tous héritiers à des degrés divers d'un style New Orleans ayant tranquillement voyagé via Chicago, New York avec un détour moins connu par la West Coast. Les chefs-d'œuvre de ce style s'espacent, les derniers feux sont ceux de Sidney Bechet avec ses *Footwarmers* en 1932. New York éclipse Chicago, devenant le point de mire essentiel du jazz et la plupart des Chicagoans de renom s'y retrouvent. Le terme « Hot » recouvre toutes les variétés de jazz pourvu que celui-ci swingue dru, expressionnisme forcené oblige. Mais atten-

tion, le « Swing » arrive, en 1935 il est à nos portes, exit le « Hot ». Un mot, plus qu'un style, en chasse un autre, c'est le diktat contestable de la mode. Cependant la plupart des batteurs swing du milieu des années 1930 (Gene Krupa, Dave Tough, Chuck Webb, etc.), en disciples des grands batteurs néo-orléanais, ne renoncèrent pas à certaines de leurs tournures. Un musicien, pourtant, s'affranchit de tout néo-orléanisme dès 1930, allant jusqu'à en supprimer les accessoires les plus représentatifs (woodblocks, cowbells) et à privilégier d'une façon originale le seul que les batteurs New Orleans ont en horreur : la cymbale charleston. En cela, Walter Johnson ouvre la voie à une nouvelle modernité, préfigurant le décisif Jo Jones.

Si ce volume se montre avare d'interprétations entre 1931 et 1934, la dépression en est la cause. 1932 et 1933 sont les deux années où la production de disques est la plus creuse.

LA CONTINUITÉ NÉO-ORLÉANAISE (CHICAGO, NEW YORK)

Dans le volume 1 nous avons laissé le louisianais ZUTTY SINGLETON en compagnie d'Armstrong en juin 1928. En décembre, ils gravent ensemble le remarquable *No One Else But You*. Un jeu de cymbales et de tom varié complète admirablement les parties arrangées et improvisées sur un parfait soubassement de grosse caisse marquant tous les temps (en 'Your best'), l'un des points forts de Zutty. Selon George Wettling, « sa pulsation est perceptible de l'autre côté de la salle. Comme si le son de sa grosse caisse sortait directement de dessous votre siège ». À l'époque, le triumvirat des inséparables Armstrong/Singleton/Hines forme l'une des équipes les plus miraculeusement soudées et swinguantes de toute l'histoire du jazz. Dans *That Rhythm Man* en 1929,

Hines n'est plus là, et Zutty, pour compenser peut-être, insiste sur l'afterbeat de cymbale. On peut aussi se concentrer avec délices, après le vocal, sur son jeu de caisse claire joyeusement bondissant. Singleton ne retrouvera son ami Armstrong en studio qu'en 1940, avec Sidney Bechet. Toujours en 1929, en compagnie de ses compatriotes Jelly Roll Morton et Barney Bigard, Zutty nous donne en trio des chefs-d'œuvre New Orleans, retrouvant d'ailleurs qu'avec Armstrong les racines de ce style (*That's Like It Ought To Be*). Il grave aussi des disques sous son nom à partir de 1935. Le jeu de Zutty s'adapte facilement à tous les styles de jazz classique, et au contraire de Baby Dodds, moins versatile, il pourra enregistrer avec des 'pointures' aussi différentes que Jelly Roll Morton (1929 et 1939-40), Mildred Bailey (1937), Roy Eldridge (1937), Sidney Bechet (1938), Lionel Hampton (1939), Fats Waller (1943), etc. On l'entend même aux côtés de Charlie Parker et Dizzy Gillespie sous la houlette de Slim Gaillard en 1945 ! Sans doute est-il le seul batteur New Orleans à avoir rencontré des hoppers dans un studio. Nous le retrouverons, dans une forme éblouissante, au début des années 1940 dans les volumes 6 et 7.

PAUL BARBARIN (New Orleans, 5 mai 1901 - 1969) vient d'une famille de musiciens : son père Isidore se produit dans les brass bands, trois de ses frères jouent d'un instrument, le plus connu, Louis, pratiquant également la batterie. Son neveu est le fameux guitariste-banjoïste Danny Barker. À partir de 1917, Barbarin navigue entre Chicago et New Orleans, puis s'installe à New York en 1928. Sa première incursion en studio date du 11 mars 1926 dans l'orchestre de King Oliver avec lequel on l'entend jusqu'en 1929. Il entre chez Luis Russell en 1928 (disques importants de 1929 à 1934), enregistrant aussi sous le nom de plusieurs de ses collègues russelliens : Henry Allen (1929-30, 1935,

1937), J.C. Higginbotham (1930). Il grave en 1929-30 plusieurs chefs-d'œuvre avec Louis Armstrong, toujours avec l'orchestre de Russell. Quand ce dernier met son orchestre à la disposition d'Armstrong, Barbarin est là (1935-1938). Premier batteur dans un big band renommé de style New Orleans, il est aussi l'un des premiers batteurs-compositeurs, l'un des rares, avant Kenny Clarke ou Dettill Best, à avoir écrit des standards : citons dans les années 1920 : *The Call Of The Freaks* et *Come Back Sweet Papa* (tous deux en collaboration avec Luis Russell), *Don't Forget To Miss Around* (avec Armstrong) et dans les années 1930 *The Second Line* et surtout *Bourbon Street Parade*, l'un des thèmes-oriflammes du New Orleans Revival. Barbarin est toujours resté dans l'ombre de Baby Dodds et Zutty Singleton, plus brillants que lui. Peu spectaculaire, il ne prend guère de solos ou de breaks, mais une écoute attentive le révèle excellent accompagnateur. Pour preuve : son travail aux cymbales et sur les toms (ou sur la grosse caisse avec les baguettes ?) dans le formidable *Sugar Hill Function* avec Red Allen. Nous le retrouverons avec Armstrong dans les volumes 3 et 4.

RAY BAUDUC (New Orleans, 18 juin 1906 - 1988) est sans doute, après Baby Dodds et Zutty Singleton, le troisième grand batteur New Orleans : comme styliste, soliste et showman. Ainsi que Paul Barbarin, il vient d'une famille de musiciens. Son frère Jules était banjoïste et leur père trompettiste. Ray cite Baby Dodds, Emil Stein, Chinee Foster et Zutty Singleton parmi ses premières influences. Il joue avec Johnny Baytrsdorffier dans sa ville natale (1924-26), puis à New York, dans la formation de Fred Rich avec laquelle il se produit en Angleterre en 1927. En 1928, afin de mieux se consacrer à la direction de son orchestre, Ben Pollack le choisit pour le remplacer à la batterie. Ray le quitte en 1934 pour participer à la fondation de l'orchestre de Bob Crosby.

Quand on consulte la discographie de Bauduc on constate, au vu des nombreuses séances auxquelles il a participé, que sa renommée était déjà établie, bien avant la fameuse période Bob Crosby. Qu'on en juge : premier disque à 19 ans le 11 août 1925, avec Peggy English. La même année avec Fred Rich, les Cotton Pickers. En 1926 avec Goof Moyer, Frank Signorelli, Joe Candullo (aussi 1930), Cliff Edwards, l'Original Memphis Five (1926-27). En 1928 : Ben Pollack (1928 à 1934), Irving Mills (1928-30). En 1930 : les Dorsey Brothers, Gil Rodin, Red Nichols. Il est aux côtés de Jack Teagarden pour ses premiers enregistrements (1930 et 1931). En 1931 : les New Orleans Ramblers, Benny Goodman, Wingy Manone (de 1934 à 1936). En 1935, il participe aux premiers disques de Glenn Miller, puis on le trouve en compagnie de Louis Prima, Clark Randall, les Mound City Blue Blowers, Bunny Berigan et Gene Gifford. La réussite de *New Orleans Twist* (avec ce dernier en 1935), bonne face de dixieland blanc, est due en grande partie à l'excellence du tempo et de l'accompagnement fournis par Ray Bauduc. À noter les coups de cymbale chinoise placés sur le quatrième temps de la mesure (temps que privilégie aussi Tony Sbarbaro avec l'ODJB), une de ses spécialités. Dix-neuf jours plus tard il fait ses premiers disques dans l'orchestre de Bob Crosby avec lequel il va rencontrer la célébrité (cf. volumes 3 et 4).

CHICAGO : LE DÉCLIN

Vers la fin des années 1920 ou le début des années 1930 la plupart des Chicagoans d'envergure quittent leur ville pour New York, où l'activité artistique, le travail bien rémunéré et les chances de gloire attirent les musiciens. Gene Krupa s'y rend en 1929. Nous en parlons donc au chapitre New York.

WALLACE BISHOP (Chicago, 1906-1986), lui, reste dans la "Windy City" car il travaille avec Earl Hines jusqu'en 1937. Fait peu connu, les gangsters locaux avaient extorqué à Hines en 1928 la signature d'un contrat à vie qui l'empêchait de partir du Grand Terrance de Chicago. Il ne pourra s'en libérer qu'en 1941 ! Bishop a 21 ans quand il entre en studio pour la première fois avec Richard M. Jones (1927). Ensuite il enregistre avec King Oliver (1929), les Dixie Rhythm Kings, contingent de l'orchestre d'Earl Hines (1929), Helen Savage (1929), Omer Simeon (1929), Earl Hines (1929-37), Jimmie Noone (1941). Dans *Blue*, avec Earl Hines, l'influence néo-orléanaise est patente dans ses 'press rolls' et son jeu de caisse claire ainsi que dans sa partie de rebord de caisse, derrière les solos de sax alto et de piano, bien espérée par l'ingénieur du son. Dans le dernier tutti d'orchestre, on peut avouer un élastique afterbeat (cymbale et caisse claire jouées simultanément) placé bien au fond du temps. À suivre dans le volume 3.

NEW YORK : L'ESSOR

GEORGE STAFFORD (c. 1898 - 1936) est le frère de la chanteuse Mary Stafford. De 1920 à sa mort il joue dans le formidable orchestre de Charlie Johnson. Il grave avec celui-ci son premier disque en 1925, puis participe aux chefs-d'œuvre enregistrés de ce groupe entre 1927 et 1929 (dont 2 faces sous le nom de Jackson And His Southern Stampets en 1928). Sa dernière prestation en 78 tous a lieu avec Mezz Mezzrow le 12 mars 1936, peu de temps avant son décès. Entre temps, il a étoffé les discographies d'Eddie Condon (1929), des Little Chocolate Dandies (1929), Henry Allen (1935), Art Karkle (1936). Le drumming de ce musicien bien oublié de nos jours était très

apprécié de ses confrères et il doit être considéré comme une des grandes figures de la batterie new-yorkaise du tournant des années 1920-30. Dans *The Boy In The Boat*, Stafford se fait entendre en breaks à la hi-hat dont il est l'un des pionniers. *I'm Gonna Stomp Mr. Henry Lee* le met encore plus en valeur. On distingue confortablement son 'two-beat' de grosse caisse, ses interventions sur la caisse (ou peut-être un tom ?), puis sur la charleston derrière Mezzrow. Vient ensuite une superbe partie d'accompagnement, toute en triolet de croches, sur le rebord de caisse (assortie d'un zeste de woodblocks) derrière le piano. Le personnel est composé pour moitié des meilleurs copains blancs d'Eddie Condon : Mezz Mezzrow, Jack Teagarden, Joe Sullivan, et de plusieurs membres de l'orchestre noir de Charlie Johnson, apprécié par Condon : Leonard Davis, Happy Caldwell et George Stafford.

Souvent égratigné par la critique, SONNY GREER (que nous avons laissé aux balais dans le volume 1) montre des qualités de coloriste appréciées par Ellington : « Greer n'était pas le meilleur lecteur du monde, mais il était le percussionniste qui avait les meilleures réactions. Quand il entendait un 'ping', il répondait par le plus opportun 'pong' ». Il est difficile de connaître les influences de Greer, car il a toujours affirmé qu'il n'avait pas le temps d'aller écouter les autres batteurs. Le voici, très à l'aise dans son rôle de marchand de couleurs, utilisant ses fameux 'temple blocks' (bloes chinois) dans *Jolly Wog*.

WALTER JOHNSON (New York, 18 février 1904 - 1977) fait ses débuts discographiques avec l'orchestre de Te Roy Williams le 25 mai 1927. Mais le 3 octobre 1930 est une date importante dans l'histoire de la batterie : Johnson effectue sa première séance, dans l'orchestre de Fletcher Henderson. Il y avait

remplacé Kaiser Marshall dès 1929, mais l'orchestre n'avait pas enregistré depuis plus d'un an. Avec l'arrivée parallèle de John Kirby, qui délaisse définitivement en 1931 le tuba pour la contrebasse à cordes, et le passage de Clarence Holiday du banjo à la guitare, la modernité fait son entrée dans la section rythmique du meilleur big band de l'époque, enfin au diapason de certains de ses solistes avancés (Coleman Hawkins, Jimmy Harrison, Bobbie Stark) et des conceptions d'arrangements d'un Benny Carter. Johnson participe aussi à de belles prestations enregistrées de certains de ses collègues hendersoniens, comme Henry Allen (1933, 1934 et 1936), Coleman Hawkins (1933 et 1940), Buster Bailey (1934), Benny Carter (1934) et Horace Henderson (1933), frère de Fletcher. On l'entend aussi aux côtés de Purney Dandridge en 1935 et de Claude Hopkins en 1940. Nous avons montré dans le premier paragraphe toute l'importance de Walter Johnson et parlé de la conception prémonitoire de son jeu. Mais chez ce batteur la novation reste discrète. Il supprime toute interférence entre lui et la charleston, accessoire dont il se sert habituellement d'un bout à l'autre d'une interprétation. Il a l'idée géniale de produire le cha-bada sur la hi-hat en ouvrant et fermant alternativement au pied les deux cymbales qui la composent. Mouvement porté à la perfection par Jo Jones quelque six ans plus tard chez Count Basie. C'est dans *Sugar* que Johnson bénéficie de la meilleure prise de son et que l'on perçoit le mieux la souplesse et les nuances de son accompagnement. Il est aussi un excellent spécialiste des balais. « Il est regrettable que ce musicien réservé et nuancé soit quasiment passé inaperçu dans l'histoire de la batterie comme dans celle du jazz. Johnson aura pourtant été un novateur extraordinaire » nous dit Georges Pucynski [8]. Et pourtant ce personnage important n'est pas cité une seule fois dans la thèse sur l'histoire de

la batterie avant 1942 de T.D. Brown [1] et certains dictionnaires de jazz oublient de le mentionner.

STAN KING (Hartford, Connecticut, 1900 - 1949). Batteur et percussionniste. Il semble que ses premières incursions en studio aient eu lieu le 2 août 1923, au sein des fameux California Ramblers avec lesquels il enregistre jusqu'en 1928. Il est certainement le batteur des années 1920-30 le plus fécond sur disque, officiant dans quelque 90 orchestres (de danse ou de jazz) différents ! Parmi les plus connus : Miff Mole (1928-1930), les Dorsey Brothers (1928-1934), Joe Venuti (1929), Frank Trumbauer et Dixie Beiderbecke (1929), Ethel Waters (1929, 1933-34), les Boswell Sisters (1931), Jack Teagarden (1931), Bing Crosby (1933), Adrian Rollini (1934), Louis Armstrong (1936), etc. La lecture attentive des discographies montre que Stan King, Vic Berton et Chauncey Morehouse se remplacent souvent au sein des mêmes orchestres. Stan King n'est certainement pas un grand jazzman, mais il n'a paru intéressant de faire entendre, à des fins de comparaison, le batteur le plus prolifique et le plus représentatif de la musique populaire blanche à tendance jazz de ces deux décennies. Dans *The Man From The South*, il est très en valeur.

Le volume 1 fournissait quatre exemples significatifs des talents du pionnier VIC BERTON en 1926-27. En 1929, dans *I'm Walking Through Clover &*, on entend une belle et moderne partie de balais frappés sur la caisse, joués avec souplesse et swing (particulièrement audibles pendant le solo de piano). Mais est-ce bien Vic Berton comme l'indique la discographie de Brian Rust ou s'agit-il de Dave Tough comme l'annonce une autre source ? L'écoute nous ferait pencher

pour la manière de ce dernier, mais était-il rentré d'Europe en avril 1929 ? Prolifique dans les années 1920, Vic Berton enregistre peu de jazz dans les années 1930 : 12 faces sous son nom en 1935, il accompagne la pianiste Cleo Brown en 1935-36 et c'est tout. En effet, à partir de 1930, il travaille à Hollywood comme directeur musical et musicien de studio, jouant aussi des percussions dans le Los Angeles Philharmonic Orchestra. En 1935, le voici dirigeant *A Smile Will Go A Long Long Way* (basé sur les accords du dernier thème de *Tiger Rag*), interprétation entrelardée de breaks de batterie et de timbales.

GENE KRUPA (Chicago, 15 janvier 1909 - 1973) est sans conteste l'une des grandes figures de la batterie jazz et, dans les années 1920, l'un des piliers du style des Chicagoans blancs. Ses premières influences sont Tubby Hall, Zutty Singleton et surtout Baby Dodds, son préféré (« Baby m'a plus appris que tous les autres, non seulement dans le jeu, mais dans la philosophie de la batterie »). À l'âge de 18 ans il effectue sa première séance en compagnie de Red McKenzie-Eddie Condon, en décembre 1927. On dit souvent que Krupa, ce jour-là, fut le premier à se servir d'une batterie complète dans un studio, mais certaines bonnes faces de l'ODJB en 1917-18 (écoutez *Clarinet Marmalade Blues* dans le volume 1) font un sort à cette assertion tenace. D'autant plus que la trop grande présence du slap de la basse dans les faces McKenzie-Condon ne permet pas de percevoir l'intégralité de ses drums. En revanche, on entend les quatre temps de sa grosse caisse dans *Shun-Me Sha-Wabble* avec Miff Mole, le 6 juillet 1928. À 19 ans il a déjà participé à une dizaine de séances à Chicago, avec Eddie Condon, les Chicago Rhythm Kings, Bud Freeman, les Louisiana Rhythm Kings, Wingy Manone, Frank Teschemacher, etc. En 1929, Gene s'installe à New York, mange de la vache enragée, travaille sérieusement la

batterie avec Sanford Gus Moeller. Il regarde, écoute George Stafford, Sonny Greer, Chick Webb (surtout lui) et observe aussi les tap-dancers. Il absorbe avidement toutes ces influences.

Krupa est, de surcroît, un visionnaire : il est un pionnier du cha-bada sur la cymbale libre, procédé d'importance qui va devenir à la fin des années 1930, la façon la plus fréquente de faire le tempo. Il semble qu'il inaugure cet accompagnement dans le *China Boy* de Red Nichols (datant du 2 juillet 1930). Nous lui avons préféré *Deep Down South*, effectué deux mois plus tard, car il y est mieux enregistré, même s'il faut attendre la moitié de l'interprétation pour avoir du jazz de qualité et entendre cet excellent cha-bada sur cymbale libre doublé d'un contretemps sur caisse claire derrière le solo de Bix Beiderbecke. En prime, quatre mesures avant la fin, Gene nous coupe le souffle d'un de ses traits de génie : deux mesures et demi d'un break miraculeux à la fois aéré, simple, anguleux, impétueux, coloré, simultanément désordonné et construit, totalement imprévisible et inspiré. Du grand jazz !

Dans *Georgia Jubilee* avec Bill Dodge (en fait un orchestre dirigé par Benny Goodman), la qualité sonore de cet enregistrement destiné à la radio (un 33 tours s'il vous plaît, en 1934 !) permet d'apprécier un accompagnement exemplaire, et à nouveau un cha-bada fort swinguant, sur la charleston cette fois.

En décembre 1934, il remplace Sean King chez Benny Goodman, en compagnie duquel il va connaître la gloire. L'une des meilleures faces du premier big band de Goodman est *King Porter Stomp* sur un excellent arrangement de Fletcher Henderson, avec de splendides solos de Bunny Berigan et de Goodman. Gunther Schuller en vante les mérites sur une page entière dans

« The Swing Era » [10] insistant notamment sur le contrôle de la dynamique, de la texture et de la sonosité. « Même Krupa, dit-il, batteur trop souvent autoritaire à en être gênant, pouvait se contenir et se sublimer dans ce nouveau style. En effet, sur *King Porter* il joue avec une variété de toucher et de dynamique remarquable. Même ses contretemps de cymbale derrière le second chœur de Goodman sont tout en sensibilité et modération ». Plus tard son statut de soliste-vedette le porteront inévitablement à quelques excès destinés à épater la galerie.

Un mois plus tard, l'orchestre de Benny Goodman va connaître un succès foudroyant au Palomar Ballroom de Los Angeles, un événement souvent considéré, de manière artificielle, comme le début de l'ère du Swing. N'en manquez pas les trépidations rythmiques dans le volume 3.

LES TERRITORY BANDS

L'appellation « Territory bands » englobe tous les orchestres de province (jouant généralement en dehors de New York et Chicago). La plus grande concentration de territory bands se trouvait dans le Southwest.

LEROY MAXEY (Kansas City, 6 juin 1904) est un bon exemple de ces batteurs de province, fournissant une charpente solide et sobre, convenant à l'énergie rugueuse des Territory bands. Maxey sera fidèle à un seul orchestre originaire de Saint Louis, qui va changer plusieurs fois de nom au cours des années : c'est tout d'abord au sein du Cotton Club Orchestra dirigé par Andy Preer qu'il débute sa carrière discographique à 20 ans en 1925. L'orchestre deviendra les Missourians à la mort de Preer en 1927, enregistrant des faces fougueuses, étonnantes, entre 1929 et 1930. Nous en avons extrait *Vine Street*

Drag. Cab Calloway annexe les Missourians en 1930. Leroy Maxey est fidèle au poste jusqu'à ce que la maladie le force à céder sa place à Cozy Cole en 1938.

Le batteur gaucher CUBA AUSTIN (Charleston West Virginia c. 1906 - date de décès inconnue) pousse la porte de son premier studio le 11 juillet 1928 avec un orchestre de Detroit : les McKanney's Cotton Pickers (avec lesquels il joue de c. 1923 à 1934) : sa carrière discographique étonnamment courte tient sur trois ans. Tous ses enregistrements sont avec les Cotton Pickers, y compris ceux sous le nom des Chocolate Dandies (1928) et de Joan Goldkette (1929). Batteur réputé, Cuba Austin, fait merveille au sein de sa rythmique, dans laquelle il se fond avec discrétion, sa présence étant plus sentie que réellement entendue. Dans *Rocky Road*, il utilise un 'press roll' convaincant et sous le vocal de Don Redman un jeu de balais discret.

Les projecteurs du jazz ne furent réellement braqués sur la West Coast qu'à partir des années 1950, et pourtant beaucoup de musiciens néo-orléanais s'y installèrent plus ou moins longtemps dès 1909 : Bill Johnson (le premier), Freddie Keppard, Jelly Roll Morton, King Oliver, Kid Ory, etc. Parmi les batteurs on compte Baby Dodds et Minor Hall. Mais les disques sont rares et il faut attendre Paul Howard en 1929 (avec Lionel Hampton à la batterie) pour avoir enfin un témoignage de grande classe de la vitalité californienne.

LIONEL HAMPTON (né en avril 1908 ou 1909 à Louisville, Kentucky) vient vers 1916 à Chicago où il apprend la batterie. Son idole est Jimmy Bertrand : « Il m'a appris beaucoup de choses, notamment comment plaire au public ». Le bassiste Milt Hinson rapporte que Sidney Catlett et Hampton ont aussi pris leur talent de showmen d'un batteur de Chicago, qu'ils allaient très

souvent observer : Jimmy McHendricks, fameux pour ses jongleries. D'après ses propres souvenirs, Hampton s'installe en Californie vers 1924 (mais John Chilton penche pour 1927) et enregistre peut-être en novembre 1924 ses deux premières faces à l'âge de 16 ans dans l'orchestre de Rob Spikes. Dans ses enregistrements avec Paul Howard, il utilise les roulements 'détaillés' (c'est-à-dire où tous les coups sont détachés) à la caisse claire. Il s'en sert d'un bout à l'autre dans *Harlem*, d'une façon très différente des batteurs New Orleans qui eux emploient le roulement 'graté' (notamment dans le 'press roll'). Avec Louis Armstrong, il change son jeu : cha-bada sur cymbales et contretemps plus marqué dans *I'm A Ding Dong Daddy* et *Shine*. Dans ce dernier morceau il gagne en assurance dans les relances et escorte seul son idole dans sa splendide coda de 16 mesures. Il rejoue du vibraphone et de la batterie avec Armstrong en 1936. Nous entendrons Hampton à la batterie tout au long de cette anthologie car, vedette du vibraphone, il n'a pourtant jamais délaissé son premier instrument, même en disques.

À Kansas City officient Edward « Crackshot » McNeil, Willie McWashington, A. G. Godley et Ben Thigpen. Nous retrouverons les deux derniers nommés dans le volume 6 en 1940.

LES WASHBOARD BANDS

Les washboard bands (ou jug bands) sont des petits orchestres noirs d'origine rurale proposant une musique entre blues, country et 'hokum' jazz. Ils emploient essentiellement des instruments de fortune : jugs (crachons), kazons (mirlitons à membrane) ou papier de soie sur peigne et le fameux washboard (planchette à laver), la batterie du pauvre. La période qui nous occupe est fertile

en orchestres de ce type. Citons les Washboard Serenaders (avec Bruce Johnson) et les Washboard Rhythm Kings (où officiaient Jimmy Spencer et d'autres washboardistes non identifiés).

BRUCE JOHNSON, le « Chick Webb du washboard », possède une puissance, une sonorité et un drive insurpassés sur une planche à laver. Grâce au renfort d'un contingent de l'orchestre d'Ellington, il nous donne son chef-d'œuvre dans *Goin' Nuts #* basé sur les accords de *Nightside*.

JIMMY SPENCER, moins connu, enregistre uniquement entre 1931 et 1932 avec les Washboard Rhythm Kings et les Alabama Washboard Stompers. Dans *Shoot 'Em #* (basé sur les accords de *Sister Kate*) il se révèle l'un des plus grands 'planchalaveurs' du moment. Nous avons pu entendre dans le volume 1 les grands batteurs Baby Dodds et Jimmy Bertrand utiliser avec bonheur cet ustensile inacheté. Autres adeptes : Floyd Casey, Ernie Marrero, Jasper Taylor, Washboard Sam.

LE TAP-DANCING

Le tap-dancing (danse à claquettes) est une composante importante du spectacle et de la musique populaire d'avant-guerre. Commence alors une belle histoire d'amour et d'influence réciproque entre les tap-dancers et les batteurs. Plusieurs de ces derniers ont d'ailleurs débuté comme danseurs : Caba Austin, Buddy Rich, Jo Jones, Louis Bellson, etc. Sidney Catlett accompagnait parfois les tap-dancers Teddy Hale, Baby Laurence, reproduisant exactement leurs figures rythmiques sur ses drums.

Pour illustrer cette discipline en symbiose avec la batterie de jazz, nous avons choisi un tap-dancer-référence, le patriarche BILL « BOJANGLES » ROBINSON (Richmond, Virginia, 25 mai 1878 - 1949). Outre son parfait classicisme, on peut admirer la précision et la sonorité profonde de ses taps de bois. Accompagné par le superbe orchestre de jazz de Don Redman, il interprète *Doin' The New Lowdown*, son thème fétiche qu'il créa à Broadway dans la revue de Lew Leslie « Blackbirds of 1928 ».

Parmi les autres tap-dancers noirs en prise directe avec le jazz, plusieurs stars peuvent être évoquées : Bubbles, du team Buck and Bubbles qui enregistrent une dizaine de faces entre 1933 et 1936 ; les Nicholas Brothers (quatre morceaux en 1936 et 1937 et une ébouriffante prestation – accompagnée par l'orchestre de Cab Calloway – dans le film « Stormy Weather » datant de 1943, où se produit également Bill Robinson) ; leurs rivaux les Berry Brothers (accompagnés dans les années 1930 par Tommy Ladnier et Zutty Singleton) ; le duo Honi Coles, Cholly Atkins (qui tournent avec Cab Calloway, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Count Basie, etc.). Et puis Bill Bailey, Taps Miller, Baby Laurence, Bunny Briggs, Jimmy Shide et bien d'autres...

Philippe Baudoin

Cette anthologie est dédiée à la mémoire de Don Waterhouse.

Remerciements :

Outre l'incontournable Georges Paczynski, Jean-Christophe Averty, Pierre Carlu, Goran Ekfossan, Alain Gerber, Guy Hayat, Dan Morgenstern, Daniel Novera, Marc Richard.

Philippe Baudoin :

Né en 1941 à Alger. S'est produit comme pianiste avec Bill Coleman, Mezz Mezzrow, Albert Nicholas, Buddy Tate, Benny Carter, Cat Anderson, Guy Laffitte, etc. Co-directeur de l'Anachronie Jazz Band, il a participé à une vingtaine de disques. Professeur au CDM et chargé de cours d'Histoire et Techniques du Jazz à la Sorbonne (Paris IV), il a rédigé de nombreux articles et brochures techniques et historiques, et un ouvrage, « Jazz mode d'emploi ». A participé, comme conseiller musical et intervenant à l'écran, à un moyen-métrage sur George Gershwin réalisé par Alain Resnais en 1991. A produit des émissions de jazz sur France Musique et France Culture. Membre de l'Académie du Jazz, il est responsable de la commission jazz à l'Académie Charles Cros. Collectonne les documents concernant le jazz, spécialement livres et partitions. En 1995, il réalise pour « Masters Of Jazz » une « Anthology Of Scat Singing » en 3 volumes et produit le disque « Paris Scat ».

À lire :

- [1] BROWN (Theodore Dennis), *A History And Analysis Of Jazz Drumming To 1942*, University of Michigan, 1976, 605 p.
- [2] COHAN (Jon), *Star Set: Drum Kits Of The Great Drummers*, Milwaukee, Hal Leonard, 1995, 150 p.
- [4] CROWTHER (Bruce), *Gene Krupa*, Londres, Omnibus Press, 1988 (1/1987), 144 p., Jazz Life & Times.
- [5] KLAUBER (Bruce H.), *World Of Gene Krupa: That Legendary Drummin' Man*, Ventura, Cal., Pathfinder, 1990, 214 p.
- [6] KERNFELD (Barry) (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz : Vol. 1 A-K*, Londres, Macmillan, 1988, entry Drum Set by Theodore Dennis Brown pp. 308-15.
- [6] KOENIG (Karl), *Some Boom : Drums, Drummers & Drumming In Early Years*, Covington, La, Basin Street Press, 1990, 38 p.
- [7] KORALL (Burt), *Drummin' Men : The Heartbeat Of Jazz, The Swing Years*, NYC, Schirmer Books, 1990, 381 p.
- [8] PACZYNSKI (Georges), *Une Histoire de la batterie de jazz (tome 1)*, Paris, Editions Outre-Mesure, 1997.
- [9] SCHULLER (Gunter), *Early Jazz: Its Roots And Muncal Development*, NYC, Oxford University Press, 1968, 401 p.
- [10] SCHULLER (Gunter), *The Swing Era: The Development Of Jazz 1930-1945*, NYC Oxford, Oxford University Press, 1989, 919 p.

Video : *Legends Of Jazz Drumming, Part One, 1920-1950*, DCI, Warner, 1996, 63 min.

FOREWORD

The aim of this anthology is to provide a chronological overview of jazz drumming on record, from the earliest times. While every drummer of any importance is well represented, we have also been careful not to ignore the obscure and the underrated, nor, indeed, those who in their own time were well known and extensively recorded, but who in these days only live on in the memory of a few specialists. Our approach differs from the kind of articles usually found in jazz dictionaries and historical works, to the extent that in each case our biographical sketches of major drummers concentrate principally on their recording careers. Titles in my text followed by a # are transcribed and examined in detail in Georges Paczynski's essential study, "Une histoire de la batterie de jazz" [8] with which the present anthology is linked through a series of cross-references and complementary notes. Georges combines analysis and with the highly apposite reflections of a thinking musician and working drummer. His text has been invaluable to me and I owe him a debt of thanks.

1928-1935: THE GENERAL PICTURE

The late 1920s and early 1930s produced a new crop of drummers that to one extent or another had nearly all inherited something of the New Orleans approach. It was a style that had gradually travelled up through Chicago and New York, with a little-known detour via the West Coast. Outstanding recorded examples were becoming few and far between, and the last glimmers of the style are to be heard on Sidney Bechet's 1932 Feetwarmers sides. New York had taken over from Chicago as the essential focal point of jazz activity, and most well-known Chicago players had moved there. Wildly extrovert

playing was the order of the day and the term 'hot' was applied to every form of jazz music, as long as it had a solid swing to it. However, so-called 'swing music' was just around the corner, and by 1935 it had well and truly arrived: exit 'hot jazz'. It was not really a change of style, more a process whereby the dubious dictates of fashion replaced one mode-word with another. Even so, as most 'swing' drummers in the mid 1930s were followers of the New Orleans masters, they retained a number of Crescent City mannerisms. However, there was one drummer who by 1930 had divorced himself completely from the New Orleans tradition, going so far as to abandon woodblocks and cowbells, its most characteristic accessories. He even chose to highlight the one item of kit that New Orleans drummers loathed: the hi-hat. This was Walter Johnson, who blazed the trail for a new kind of modernism, heralding the seminal Jo Jones. If this volume is rather light on recordings between 1931 and 1934, it is due to the effects of the Depression, as record production was at an all-time low in 1932-33.

THE CONTINUING NEW ORLEANS TRADITION (CHICAGO AND NEW YORK)

In Volume 1 we left the Louisiana-born Zutty Singleton with Louis Armstrong in June 1928. In December of that year they played together on the remarkable *No One Else But You*. Zutty complements both the arranged and improvised passages with some admirably varied cymbal and tom-tom work, expertly underpinned by his four-beat bass drumming, which was one of his strong points. According to George Wettling, "You can feel his beat even when you are sitting at the far end of the room. It seems as though it comes from his

bass drum right up through the chair you are sitting in". At the time, the inseparable Armstrong-Singleton-Hines threesome formed one of the most miraculously cohesive, swinging teams in the history of jazz. With the departure of Hines, *That Rhythm Man* (1929) finds Zutty laying down a heavy cymbal afterbeat, possibly to fill the gap, and his buoyant snare work after the vocal is a delight. Singleton did not work in the studio again with his friend Armstrong until 1940, together with Sidney Bechet. Later in 1929 Zutty got together with his fellow-Louisianans, Jelly Roll Morton and Barney Bigard, to produce some New Orleans trio masterpieces, which come rather closer to the roots of the style (*That's Like It Ought To Be*) than his work with Armstrong. From 1935 onwards he also took to making records under his own name. Zutty had no trouble adjusting his playing to any classic jazz style, and unlike the less versatile Baby Dodds he could record in stylistic settings as different as Jelly Roll Morton (1929 and 1939-40), Mildred Bailey (1937), Roy Eldridge (1937), Sidney Bechet (1938), Lionel Hampton (1939), Fats Waller (1943), etc. In 1945 he can even be heard with Charlie Parker and Dizzy Gillespie on a Slim Gaillard session, which must make him the only New Orleans drummer to have come across bebop players on a studio date. He reappears in outstanding form at the beginning of the 1940's on Volumes 6 and 7.

PAUL BARBARIN (b. New Orleans, 5th May 1901- d. 1969) came from a family of musicians. His father, Isadore, played in brass bands, and three of his brothers played instruments, the best known of whom, Louis, was himself a drummer. The acclaimed guitar and banjo player, Danny Barker, is his nephew. From 1917 onwards Barbarin plied between New Orleans and Chicago, and later New York (1928). His first studio appearance was on the

11th of March 1926 with the King Oliver Orchestra. He continued to record with Oliver until 1929. He joined Luis Russell in 1928 and made some important sides with him between 1929 and 1934. He also played in studio bands led by other members of the Russell orchestra, including Henry Allen (1929-30, 1935, 1937) and J. C. Higginbotham (1930). It was during his time with Russell that he made some landmark recordings with Louis Armstrong in 1929-30. Barbarin was still there when Russell made his band available as a backing unit for Armstrong between 1935 and 1938. Besides being the first New Orleans drummer to play in a well-known big band, he was also one of the first drummer-composers and, as such, one of the few before Kenny Clarke or Denzil Best to have written jazz standards. In the 1920s these included *The Call Of The Freaks* and *Come Back Sweet Papa* (both co-written with Luis Russell) and *Don't Forget To Mess Around*, which he penned with Armstrong. In the 1950s he produced *The Second Line* and, more significantly, *Barbarian Street Parade*, which was to become one of the leitmotifs of the New Orleans Revival. Barbarin always tended to be overshadowed by the greater brilliance of Baby Dodds and Zutty Singleton. He was not a showy drummer and hardly ever took any solos or breaks. However, he could provide excellent backing, as demonstrated by his use of cymbals and toms* on Red Allen's marvellous *Sugar Hill Function*. He is featured again on Volumes 3 and 4 with Louis Armstrong.

As a stylist, soloist and showman, RAY BAUDUC (b. New Orleans, 18th June 1906 - d. 1988) is arguably the third-greatest New Orleans drummer of

* alternatively, this could be a bass drum played with sticks.

all time, after Baby Dodds and Zutty Singleton. Like Paul Barbarin, Bauduc came from a musical family. His brother, Jules, was a banjo player, while his father played trumpet. Among his early influences Ray named Baby Dodds, Emil Scain, Chinee Foster, and Zutty Singleton. Between 1924 and 1926 he played in the local Johnny Bayersdorffer band, before going to New York to join Fred Rich, who took him to England in 1927. In 1928 Ben Pollack decided to spend more time in front of his band, and he chose Ray Bauduc to replace him on drums. Ray left in 1934 to become a co-founder of the Bob Crosby orchestra. An examination of Bauduc's discography reveals that, given the large number of sessions in which he took part, he was already an established performer long before his well-known Bob Crosby period. The facts bear this out: 11th August 1925, studio debut aged nineteen with Peggy English; further records later that year with the Cotton Pickers, Fred Rich; 1926, sessions with Gooft Moyer, Frank Signorelli, Jo Candullo (again in 1930), Cliff Edwards, the Original Memphis Five (1926-27); 1928, Ben Pollack (1928-34), Irving Mills (1928-30); 1930, the Dorsey Brothers, Gil Rodin, Red Nichols. He was on the first recordings led by Jack Teagarden (1930-31). In 1931 he played with the New Orleans Ramblers and Benny Goodman, and between 1934 and 1936 with Wingy Manone. In 1935 he was the drummer on the Glenn Miller orchestra's first sides. The same year he was to be found on sessions with Louis Prima, Clark Ranchall, the Mound City Blue Blowers, Bunny Berigan and Gene Gifford, whose fine Dixieland number *New Orleans Twist* owes much of its success to Ray Bauduc's excellent time-keeping and support drumming. Note the use of the Chinese cymbal on the fourth beat of the bar, a speciality that Bauduc shared with Tony Sbarbaro of

the ODJB (Original Dixieland Jazz Band). Nineteen days later he cut his first sides with the Bob Crosby orchestra, an association that was to bring him major public acclaim (cf. Volumes 3 and 4).

CHICAGO IN DECLINE

In the late 1920s and early 1930s most Chicago musicians of any stature left the Windy City for New York, drawn by its rich creative activity and the promise of fame and fortune. Chicago-born Gene Krupa is discussed in our section on New York, since it was there that he went in 1929.

WALLACE BISHOP (b. Chicago, 1906 - d. 1986) chose to stay in Chicago, as he was working in the Earl Hines orchestra until 1937. It is a little-known fact that in 1928 some local gangsters forced Hines to sign a lifetime contract that shackled him to Chicago's Grand Terrace Ballroom. The Earl only managed to get out of it in 1941! Bishop was 21 when he made his studio debut with Richard M. Jones in 1927. His next recordings were in 1929 with King Oliver, the Dixie Rhythm Kings (an Earl Hines contingent), Helen Savage and Omer Simeon. He played with the Earl himself between 1929 and 1937 and with Jimmie Noone in 1941. On the Hines recording of *Blue* the influence of New Orleans on Bishop is evident in his press rolls, snare playing and use of the snare rim, which is clearly audible behind the alto and piano solos. In the final band tutti there is a delectable springy afterbeat, set right back in the tempo and played simultaneously on the snare and the cymbal. To be continued in Volume 3.



Zutty Singleton.



Sonny Greer (1925).



Paul Barbarin.



Left to right: Clarence Holiday, Walter Johnson, John Kirby (1932).

THE RISE OF NEW YORK

GEORGE STAFFORD (b. circa 1898 - d. 1936) was the brother of singer Mary Stafford. From 1920 until his death he played in the great Charlie Johnson band, where he made his first record in 1925. He is present on Johnson's remarkable 1927-29 sides, two of which were cut under the pseudonym "Jackson and His Southern Stompers" in 1928. His last appearance on 78 rpm records was with Mezz Mezzrow on the 12th of March 1936, a short time before his death. He also graced the recording rosters of Eddie Condon (1929), the Little Chocolate Dandies (1929), Henry Allen (1935) and Art Karpis (1936). Although he is virtually forgotten today, in his own time Stafford's work was highly regarded by his peers, and he should be viewed as one of the leading lights of New York drumming at this period. His breaks on *The Boy In The Boat* make pioneering use of the hi-hat. He is even more in evidence on *I'm Gonna Stomp Mr Henry Lee*, where one has no trouble making out his two-beat bass drumming, his side drum (possibly tom-tom) flourishes and the hi-hat behind Mezzrow. Further on he comes up with some impressive snare-rim triplets behind the piano, punctuated by a cluster of woodblocks. Roughly half the band is made up of Eddie Condon's white musician friends – Mezz Mezzrow, Jack Teagarden and Joe Sullivan – plus some members of Charlie Johnson's orchestra, of which Condon was a major fan: Leonard Davis, Happy Caldwell and George Stafford.

SONNY GREER (b. Long Branch, N.J., 13th December c.1895 - d. 1982) whom we left playing brushes in Volume 1, was often mauled by the critics. Yet, his qualities as a colourist were greatly appreciated by Duke Ellington: "Greer was not the world's best reader of music, but he was the best

percussionist reactor. When he heard a ping he responded with the most apropos pong". It is difficult to identify Greer's influences, as he always maintained that he did not have the time to listen to other drummers. On *Jolly Wag* he offers a sample of his famous temple blocks and sounds very relaxed amid all his usual ironmongery.

WALTER JOHNSON (b. New York, 18th February 1904 - d. 1977) made his first venture into a recording studio on the 25th May 1927, with the Te Roy Williams band. As far as drum history is concerned, the 3rd of October 1930 is a crucial date, because it marks Johnson's first session with Fletcher Henderson. He had replaced Kaiser Marshall at the drum kit in 1929, but the orchestra did not record for more than a year afterwards. With the simultaneous arrival of John Kirby, who discarded the tuba in 1931 in favour of the string bass, and Clarence Holiday's switch from banjo to guitar, the rhythm section of the finest big band of the day entered the modern era. At long last the band was on the same wavelength as some of its more advanced soloists, like Coleman Hawkins, Jimmie Harrison and Bobby Stark, not to mention a forward-thinking arranger like Benny Carter. Johnson also took part in a number of fine performances by other Hendersonians, such as Henry Allen (1933, 1934, 1936), Coleman Hawkins (1933, 1940), Buster Bailey (1934), Benny Carter (1934) and Fletcher's brother, Horace Henderson (1935).

Besides these he can be heard on sessions with Putney Dandridge (1935) and Claude Hopkins (1940). In our opening paragraph we pointed to the major importance of Walter Johnson and discussed his faragheed approach to drumming. As an innovator he was fairly discreet. He never let anything get between him and the hi-hat, which he would use continuously throughout a

number. Indeed, the hi-hat swish pattern ("dee-riddi-dee") was Johnson's brainchild, and he achieved this by alternately opening and closing the hat's two cymbals with his foot pedal. It was a device that was brought to fruition by Jo Jones in the Count Basie orchestra some six years later. One of the clearest recorded examples of Johnson's lithe, subtle playing is on *Sugar*. He was also a fine brush specialist. As Georges Pacyzinski points out, "It is unfortunate that this reserved, sensitive musician has been virtually ignored in the annals of drumming as well as in the history of jazz, despite the fact that he was an extraordinary innovator" [8]. Yet, this key player is not mentioned once in T. D. Brown's "A History and Analysis of Jazz Drumming to 1942", and some jazz dictionaries fail to mention him altogether.

STAN KING (b. Hartford, Conn., 1900 - d. 1949) was a drummer and percussionist. He seems to have made his first studio appearance on the 2nd of August 1923 with the famous California Ramblers, and he continued to record with them until 1928. He must have been the most frequently recorded drummer of the classic period, appearing in no fewer than ninety different jazz and dance bands. Some of the better known sessions were with Miff Mole (1928-1930), the Dorsey Brothers (1928-1934), Joe Venuti (1929), Frankie Trumbauer and Bix Beiderbecke (1929), Ethel Waters (1929, 1933-34), the Boswell Sisters (1931), Jack Teagarden (1931), Bing Crosby (1933), Adrian Rollini (1934) and Louis Armstrong (1936). If one looks closely at the discographical evidence, it is clear that Stan King, Vic Berton and Chauncey Morehouse would often deputize for each other in the same bands. King was certainly no great jazz player, but there are some useful comparisons to be drawn from listening to this most prolifically representative of drummers in

jazz-oriented white popular music over the two decades. He can be heard to considerable advantage on *The Man From The South*.

Volume 1 provided four important examples of the pathfinding talents of VIC BERTON (1926-27). On *I'm Walking Through Clover #* (1929), there is some fine, modern brush work, stroked across the snare with a deftness and swing that are particularly noticeable in the piano solo. However, is this really Vic Berton, as Brian Rust's discography would have us believe? Or is it in fact, as another source suggests, Dave Tough? Aural evidence points to the style of the latter, although it is uncertain whether he had returned from Europe by April 1929. While Berton was extremely active in the 1920s, in the 1930s he recorded relatively little jazz: a sum total of twelve sides under his own name and some backing for the pianist Cleo Brown in 1935-36. From 1930 onwards he was actually working in Hollywood as a musical director and studio musician, when he was not playing percussion with the Los Angeles Philharmonic Orchestra. He is the leader on this 1935 recording of *A Sonile Will Go A Long Long Way* (based on the chords of the last strain of *Tiger Rag*), which is full of drum and timpani breaks.

GENE KRUPA (b. Chicago, 15th January 1909 - d. 1973) is one of the indisputable all-time greats of jazz drumming, as well as one of the stalwarts of the white Chicago style in the 1920s. His first influences were Tubby Hall, Zutty Singleton and his favourite drummer, Baby Dodds: "Baby taught me more than all the others - not only drum playing, but drum philosophy". He made his first record at the age of eighteen with Red McKenzie and Eddie Condon in December 1927. It has often been said of that session that Krupa

was the first to use a complete drum set in the studio. However, there are a number of fine ODJB sides from 1917-18 (e.g. *Clarinet Marmalade* cf. Volume 1) which cast doubt on this persistent claim, particularly since the over-recorded slap bass on the McKenzie-Condon sides tends to muddy one's perception of the kit. On the other hand, his four-beat bass drumming is clearly audible on Miff Mole's 6th July 1928 recording of *Shim-Me-Sho-Wabble*. By the age of nineteen he had already played on about ten Chicago recording dates with Eddie Condon, the Chicago Rhythm Kings, Bud Freeman, the L.A. Rhythm Kings, Wingy Manone, Frank Teschemacher, etc. In 1929 Gene moved to New York, where he found life pretty hard, but was able to do some serious drum study with Sanford Gas Mueller. He watched and listened to George Stafford, Sonny Greer and, most importantly, Chick Webb, and he also kept a weather eye on tap-dancers. These were all influences that he avidly absorbed.

Krupa was also something of a visionary. He was one of the pioneers of what would later become the standard timekeeping device in jazz from the late 1930s onwards: the "dee-riddi-dee" pattern on the unchoked ride cymbal. He appears to have first used this on the Red Nichols recording of *China Boy* on the 2nd of July 1930. We prefer his work on *Deep Down South*, recorded two months later, as the sound quality is better. Although the record is half over before we hear anything of particular jazz interest, behind Bix Beiderbecke's solo Krupa combines the unchoked ride cymbal pattern with a snare back-beat to superb effect. As a bonus, four bars from the end he produces a breathtaking master-stroke: a miraculous two-and-a-half-bar break that combines an airy,

lean simplicity with reckless passion, well constructed, yet at the same time disjointed, completely unpredictable and absolutely inspired. Great jazz, in fact.

On *Georgia Jubilee* with Bill Dodge (a Benny Goodman pseudonym) the wider audio range of this 1934 radio transcription disc gives Krupa's kit a new definition that highlights his exemplary rhythm playing, especially the characteristic cymbal pattern (in this case, the hi-hat). In December 1934 he took over from Stan King in the Benny Goodman band, where he was eventually to make his name. One of the best sides by the first Goodman big band was *King Porter Stomp*, a fine Fletcher Henderson arrangement with excellent solos from Bunny Berigan and Goodman himself. Gunther Schuller devotes a whole page of "The Swing Era" to singing his praises [10], laying particular emphasis on the band's sense of dynamics, texture and overall sound. "Even Krupa, an oft-times annoyingly overhearing drummer, somehow was initially inspired to sublimate himself to the new style. Indeed on *King Porter* he plays with a remarkable variety of touch and dynamics, and even his cymbal backbeats behind Goodman's second chorus are sensitively moderate". Krupa's subsequent star status led to some showbiz excesses where he was often merely playing to the gallery.

A month later the Benny Goodman orchestra created a sensation at the Palomar Ballroom in Los Angeles, an event that has become the conventionally accepted (if somewhat contrived) starting point of the Swing Era. More in Volume 3...

THE TERRITORY BANDS

This term is used to encompass all those regional orchestras that generally played outside New York and Chicago. The largest concentration of these was to be found in the Southwest.

LEROY MAXEY (b. Kansas City, 6th June 1904 - d. ?) is a good example of a provincial drummer who provided a simple, solid framework for the raw energy of a Territory band. Maxey remained faithful to one St. Louis outfit, which changed its name several times over the years. He started out with the Cotton Club Orchestra under Andy Preer, and played his first studio date with them in 1925. When Preer died in 1927, the band became the Missourians and made some astonishingly uninhibited records between 1929 and 1930, including *Vine Street Drag*. When Cab Calloway took over the band in 1930, Le Roy Maxey continued to hold down his job, until illness forced him to hand over to Cozy Cole in 1938.

The left handed drummer CUBA AUSTIN (b. Charleston, West Va., circa 1906 - d. ?) made his initial studio appearance on the 11th of July 1928, with the Detroit-based McKinney's Cotton Pickers, with whom he played from circa 1923 to 1934. His entire recording career spanned a mere three years and is entirely confined to the McKinney band, including those sides nominally by The Chocolate Dandies (1928) and Jean Goldkette (1929). Austin's reputation was considerable. He was a magical rhythm player who blended smoothly into the section, more sensed than actually heard. *Rocky Road* is notable for his superior press rolls and his discreet use of brushes behind Don Redman's vocal.

Jazz on the West Coast did not really hit the spotlight until the 1950s, yet from around 1909 quite a number of New Orleans musicians moved there. Bill Johnson was the first of them, followed by Freddie Keppard, Jelly Roll Morton, King Oliver, Kid Ory, and so on. Drummers included Baby Dodds and Minor Hall, but there was little recording activity. It was not until Paul Howard's recordings with Lionel Hampton in 1929 that there was some cogent recorded evidence of the excellence and vitality of Californian jazz.

Around 1916, LIONEL HAMPTON (b. Louisville, Ky., April 1908 or 1909) went to Chicago, where he learnt to play the drums. His idol was Jimmy Bertrand: "He taught me a lot of things, especially how to entertain a crowd". Moreover, according to bassist Milt Hinton, Lionel Hampton and Sidney Catlett both derived much of their stagecraft from Jimmy McHendricks, a Chicago drummer famous for his juggling, whom they would often go to watch. Hampton recalled moving to California in 1924, but John Chilton reckons 1927. Even so, according to Brian Rust, he may have recorded his first two sides as a sixteen-year-old with the Reb Spikes band in November 1924. On his Paul Howard records he used a 'detailed' snare roll, with each of the many beats clearly defined. He makes use of this device throughout *Harlem*, but in a way that is very different from the New Orleans approach, which favours a 'scrubbed' sound, particularly in the press roll. With Louis Armstrong, he changed his approach to a "dee-riddi-dee" cymbal pattern and a stronger off-beat on *I'm A Ding Dong Daddy* and *Shine*. On the second tune his fills are bolder and he provides the only backing for his idol's splendid sixteen-bar coda. He played drums and vibraphone with Armstrong again in 1936. Although he became more famous as a vibes player, we shall be hearing

Hampton's drums throughout this anthology, as he never abandoned his first instrument, even on records.

In Kansas City the reigning drummers were Edward 'Crackshot' McNeil, Willie McWashington, A.G. Godley and Ben Thigpen. We shall be meeting the last two in 1940 on Volume 6.

WASHBOARD BANDS

Washboard bands or jug bands were small black combos of mainly rural origin, offering fare that was somewhere between blues, country music and bokum jazz. They mostly played instruments that came to hand, such as jugs, kazoos (sometimes comb and tissue paper) and the well-known washboard, the poor man's drum set. This particular period has a wealth of these little groups such as the Washboard Serenaders, with Bruce Johnson, and the Washboard Rhythm Kings, featuring Jimmy Spencer and other unidentified washboard players.

BRUCE JOHNSON, the so-called 'Chick Webb of the Washboard' achieved a driving powerful sound that was unsurpassed. He is aided and abetted by a Duke Ellington contingent on the masterful *Goin' Nuts #*, which is based on the chords of *Nagasaki*.

JIMMY SPENCER was less well-known and his only recordings were with the Washboard Rhythm Kings and the Alabama Washboard Stompers between 1931 and 1932. On *Shoot Em #* (based on the chords of *Sister Kate*) he reveals himself to be one of the greatest washboard maestros of the day. On Volume 1 we had the opportunity of hearing the great Baby Dodds and Jimmy Bertrand

handling this unusual instrument with great aplomb. Other washboard specialists included Floyd Casey, Ernie Marrero, Jasper Taylor and Washboard Sam.

TAP-DANCING

Tap-dancing is an important element in the history of entertainment and popular music before the First World War. It gave rise to a continuing love affair between drummers and dancers, who often influenced each other. In fact, there were several drummers who started out as dancers, such as Cuba Austin, Buddy Rich, Jo Jones and Louie Bellson. Sidney Catlett sometimes backed tap-dancers Teddy Hale and Baby Lawrence, and later he reproduced their rhythmic figures on the drums.

To illustrate the symbiotic relationship between tapping and drumming, we have selected the tap-dancer's benchmark, the daddy of them all, BILL 'BOJANGLES' ROBINSON (b. Richmond, Va., 25th May 1878 - d. 1949). His resonant wooden taps have a classical precision that is entirely admirable. Backed by the superb Don Redman orchestra, here he performs *Doin' The New Lowdown*, the showpiece that he introduced in Lew Leslie's "Blackbirds of 1928".

Several other star tap-dancers had close links with jazz: Bubbles, from the team of Buck and Bubbles, who recorded around ten sides between 1933 and 1936, and the Nicholas Brothers who waxed four sides in 1936 and 1937. They also gave an astonishing performance in the 1943 movie "Stormy Weather", backed by Cab Calloway and his Orchestra, a production that also featured Bill Robinson. Their main rivals were the Berry Brothers (backed in

the 1930s by Tommy Ladnier and Zutty Singleton) and the Honi Coles-Cholly Atkins duo, who toured with Cab Calloway, Louis Armstrong, Lionel Hampton, and Count Basie. Other leading tap-dancers included Bill Bailey, Baby Lawrence, Bunny Briggs, Jimmy Slide...

Philippe Baudoin

This anthology is dedicated to the memory of Don Waterhouse.

Acknowledgements:

Besides the indispensable Georges Paczynski, thanks also to Jean-Christophe Averty, Pierre Carla, Göran Eriksson, Alain Gerber, Guy Hayat, Dan Morgenstern, Daniel Nevers, Marc Richard.

Philippe Baudoin:

Born in Algiers in 1941. Has appeared as pianist with Bill Coleman, Mezz Mezzrow, Albert Nicholas, Buddy Tate, Benny Carter, Cat Anderson, Guy Lafitte etc., and contributed to a total of some 20 record albums. Co-leader of the Anachronie Jazz Band. A teacher at Paris's GJM music school and course-director of "Histoire et Techniques du Jazz" at the Sorbonne, he has written numerous technical and historical articles and brochures, and is author of the two-volume reference work "Jazz, mode d'emploi". Took part as music consultant and on-screen figure in Alain Resnais' 1991 film on George Gershwin. Radio producer and presenter for France Musique and France Culture. A member of the Académie du Jazz, he also chairs the jazz commission of the Académie Charles Cros. An avid collector of jazz documents, he is an acknowledged specialist in books and sheet-music. In 1995 he completed the three-volume "Anthology of Scat Singing" for Masters of Jazz and also produced the album "Paris Scat".

Recommended reading:

- [1] BROWN (Theodore Dennis), *A History And Analysis Of Jazz Drumming To 1942*, University of Michigan, 1976, 605 p.
- [2] COHAN (Jon), *Star Set. Drum Kits Of The Great Drummers*, Milwaukee, Hal Leonard, 1995, 150 p.
- [4] CROWTHER (Bruce), *Gene Krupa*, Londres, Omnibus Press, 1988 (1/1987), 144 p., Jazz Life & Times.
- [5] KLAUBER (Bruce H.), *World Of Gene Krupa: That Legendary Drummer*, Men, Ventura, Cal., Pathfinder, 1990, 214 p.
- [6] KERNFELD (Barry) (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz : Vol. 1 A-K*, Londres, Macmillan, 1988, entry Drum Set by Theodore Dennis Brown pp. 308-15.
- [6] KOENIG (Karl), *Sonic Boom : Drums, Drummers & Drumming In Early Years*, Covington, La, Basin Street Press, 1990, 38 p.
- [7] KORALL (Burt), *Drummer Men : The Heartbeat Of Jazz, The Swing Years*, NYC, Schirmer Books, 1990, 381 p.
- [8] PACZYNSKI (Georges), *Une Histoire de la batterie de jazz* (tome 1), Paris, Editions Outre-Mesure, 1997.
- [9] SCHULLER (Gunther), *Early Jazz: Its Roots And Musical Development*, NYC, Oxford University Press, 1968, 401 p.
- [10] SCHULLER (Gunther), *The Swing Era. The Development Of Jazz 1930-1945*, NYC Oxford, Oxford University Press, 1989, 919 p.

Video : *Legends Of Jazz Drumming, Part One, 1920-1950*, DCI, Warner, 1996, 63 min.

ABRÉVIATIONS DES ACCESSOIRES DE BATTERIE

cbel : cloche(s) de vache.
cymb : cymbale(s).
d : batterie.
hi-hat : pédale charleston.
kdr : timbales.
skr : caisse claire.
tap : danse à claquettes.
t-bl : blocs chinois.
wbl : blocs de bois.
wbd : planche à laver.

ABBREVIATIONS FOR DRUMMING ACCESSORIES

cbel: cowbell(s).
cymb: cymbal(s).
d: drum.
hi-hat: high-hat, sock cymbal.
kdr: kettle drum (timpani).
skr: snare drum.
tap: tap-dancing.
t-bl: temple blocks.
wbl: woodblocks.
wbd: washboard.

DISCOGRAPHY

CHARLIE JOHNSON AND HIS PARADISE ORCHESTRA

Leonard Davis, Sidney De Paris (tp); Jimmy Harrison (tb); Ben Whitset (cl, as); Edgar Sampson (cl, as, va); Ben Waters (cl, ts, arr); Charlie Johnson (p, dir); Bobby Johnson, (bj); Cyrus St. Clair (tu); George Stafford (d); unknown male exhortation.

Bluebird New York, 19 Sep. 1928

1. 47531-2 *The Boy In The Boat (The Rock)* (C. Johnson)

Arr. Ben Waters

Solos: Harrison, tb — De Paris, tp (with ?, cl) — De Paris, tp —
Stafford, hi-hat (2) — De Paris, tp — Stafford, hi-hat (2) —
De Paris, tp.

LOUIS ARMSTRONG AND HIS SAVOY BALLROOM FIVE

Louis Armstrong (tp, voc); Fred Robinson (tb); Don Redman (as, arr); Earl Hines (p); Dave Wilborn (bj); Zutty Singleton (d).

Okeh Chicago, 5 Dec. 1928

2. 402168-B *No One Else But You*

(D. Redman)

Solos: Hines, p (intro) — Armstrong, tp (break) — Armstrong, tp —
Hines, p — Armstrong, voc — Hines, p

EDDIE'S HOT SHOTS

Leonard Davis (tp); Jack Teagarden (tb, voc); Milton "Mezz" Mezzrow (Cms); Happy Caldwell (ts); Joe Sullivan (p); Eddie Condon (bj); George Stafford (d).

Victor New York, 8 Feb. 1929

3. 48345-1 *I'm Gonna Stomp Mr. Henry Lee*

(E. Condon, J. Teagarden, P. Kelly, G. Rubens)

Solos: Mezzrow, Cms — Teagarden, voc, with Davis, tp —
Sullivan, p

LOUISIANA RHYTHM KINGS

Red Nichols (tp); Miff Mole (tb); Benny Goodman (cl); Arthur Schutt (p); Vic Berton or Dave Tough (d).

Vocalion New York, 23 April 1929

4. E-29691 *I'm Walking Through Clover* (?)

Solos: Goodman, cl — Schutt, p — Mole, tb

LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA

Louis Armstrong (tp, voc); Homer Hobson (tp); Fred Robinson (tb); Bert Curry, Crawford Wethington (as); Jimmy Strong (ts); Carroll Dickerson (pvn, dir); Gene Anderson (p, celesta); Mancy Carr (bf); Pete Briggs (ru); Zutty Singleton (d).

Okeh New York, 22 July 1929

5. 402540-C *That Rhythm Man* (T. Waller, H. Brooks, A. Razaf)

Solos: Singleton, cymb (3 one-bar breaks) — Armstrong, tp — Robinson, tb — Armstrong, tp — Robinson, tb (break) — Armstrong, voc (with 2 ss) — Anderson, p (break) — Strong, ts — Armstrong, tp.

THE MISSOURIANS

R. Q. Dickerson, Lamar Wright (tp); De Priest Wheeler (tb); William Thornton Blue, George Scott (cl, as); Andrew Brown (cl, ts); Earles Prince (p); Morris White (b); Jimmy Smith (ru); Leroy Maxey (d); Lockwood Lewis (voc, dir).

Victor New York, 1 Aug. 1929

6. 53973-3 *Vine Street Drag* (J. Brown)

Solos: Wheeler, tb — Maxey, cymb (2) — White, b; — Brown, as — Dickerson, tp — Scott, as — Blue, cl.

THE JUNGLE BAND

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Juan Tizol (vrb); Johnny Hodges (as, ss); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, ss); Duke Ellington (p, dir); Fred Guy (b); Wellman Braud (b); William "Sonny" Greer (d).

Brunswick New York, 13 Sep. 1929

7. B30957 *Jelly Wag* (D. Ellington)

Arr. Duke Ellington

Solos: Bigard, cl — Nanton, tb — Bigard, cl — Williams, tp — Hodges, as — Carney, bar — Ellington, p (backed by Greer, r-b) — Bigard, cl

THE SIX JOLLY JESTERS

Cootie Williams (tp); Freddy Jenkins (tp, voc); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as); Duke Ellington (p, dir); Teddy Bunn (g); Fred Guy (b); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d); Bruce Johnson (wb); Harold "Blinky" Randolph (kazoo).

Vocalion New York, 29 Oct. 1929

8. B31371-A *Goin' Nuts* (J. Hodges)

Solos: Williams, tp — Randolph or Jenkins, scat — Bunn, g — Randolph, kazoo — Johnson, wb (24) — Randolph or Jenkins, scat

JELLY-ROLL MORTON TRIO INSTRUMENTAL

Barney Bigard (cl), Jelly Roll Morton (p); Zutty Singleton (d).

Victor New York City, 17 Dec. 1929

9. 57788-2 *That's Like It Ought To Be* (F. Morton)

Solos: Bigard, cl — Morton, p — Bigard, cl

RUBE BLOOM AND HIS BAYOU BOYS

Manny Klein (tp); Tommy Dorsey (tb); Benny Goodman (cl), Adrian Rollini (bar); Rube Bloom (p, voc); Stan King (d); Roy Evans (voc).

Columbia New York, 16 Jan. 1930

10. 149771-4 *The Man From The South*

(R. Bloom, H. Woods)

Solos: Klein, tp — Rollini, bar (break) — Bloom, voc — Klein, tp — Goodman, cl — Klein, tp (break) — Bloom, p (break) — Dorsey, tb — Rollini, bar — Goodman, cl (break) — Klein, tp — Bloom, voc — Bloom, p (break) — Goodman, cl (over ensemble) — King, d (coda, 4).

PAUL HOWARD'S QUALITY SERENADERS

George Orendorff (tp); Earl Thompson (tb); Lawrence Brown (db); Lloyd Reese (cl, as); Charlie Lawrence (cl, ss, arr); Paul Howard (sa, dir); Reginald Forsythe (p); Thomas Valentine (b); James Jackson (tu); **Lionel Hampton** (d).

Victor Culver City, Cal, 3 Feb. 1930

11. 54477-3 *Harlem* (C. Lawrence)

Arr. Charlie Lawrence

Solos: Orendorff, tp — Brown, db — Reese, cl — Brown, db — Lawrence, as — Howard, sa (break) — Hampton, tom (1) — Brown, db.

HENRY ALLEN AND HIS ORCHESTRA

Henry Allen, Otis Johnson (tp); J. C. Higginbotham (tb); William Thornton Blue (cl, as); Charlie Holmes (cl, ss, as); Teddy Hill (cl, ts, bar); Luis Russell (p); Will Johnson (b); Pops Foster (b); **Paul Barbarin** (d).

Victor New York, 18 Feb. 1930

12. 58581-2 *Sugar Hill Function* (C. Holmes)

Solos: Nicholas, cl — Hill, ts — Allen, tp — Holmes, as — Hill, ts — Higginbotham, db — Holmes, as — Allen, tp — Allen, tp.

LOUIS ARMSTRONG AND HIS SEBASTIAN NEW COTTON CLUB ORCHESTRA

Louis Armstrong (tp, voc); Leon Elkins (tp, dir); Lawrence Brown (tb); Leon Hottiford, Willie Stark (ss); William Franz (sa); L. Z. Cooper or Harvey Brooks (p); Crele Burke (b); Reggie Jones (tu); **Lionel Hampton** (d).

Okeh Los Angeles, 21 July 1930

13. 404403-A *I'm A Ding Dong Daddy From Dumas*
(P. Baxter)

Solos: Brown, tb — Armstrong, voc — Franz, sa — Armstrong, tp

BIX BEIDERBECKE AND HIS ORCHESTRA

Bix Beiderbecke (c); Ray Ludwig (tp); Boyce Cullen (tb); Benny Goodman, Jimmy Doney, Charles "Pee Wee" Russell (cl, saxes); Bud Freeman (sa); Joe Venuti (vn); Irving Brodsky (p); Eddie Lang (g); Mui Leilbrook (bss); **Gene Krupa** (d); Wes Vaughan (voc)

Victor New York, 8 Sep. 1930

14. BVE 63630-1 *Deep Down South* (Collins, Green)

Solos: Vaughan, voc (32) — Goodman, cl (4) — Beiderbecke, c (16)
— Goodman, cl (8) — Beiderbecke, c (4).

McKINNEY'S COTTON PICKERS

Don Redman (cl, sa, bar, voc, arr, dir); Joe Smith (c); John Nesbitt, Langston Cuel (tp); Ed Cuffee (tb); Benny Carter (cl, as); George Thomas (cl, ss, ts); Prince Robinson (cl, ts); James P. Johnson (p); Dave Wilborn (b); Billy Taylor (tu); **Cuba Austin** (d).

Victor New York, 3 Nov. 1930

15. 64606-1 *Rocky Road* (Gibbs, Gray)

Arr. Don Redman

Solos: Redman, voc — Stewart, tp — Redman, voc — Carter, as — Redman, voc.

LOUIS ARMSTRONG AND HIS SEBASTIAN NEW COTTON CLUB ORCHESTRA

Louis Armstrong (tp, voc); George Orendorff, Harold Scott (tp); Luther Graven (tb); Les Hite (sa, bar, dir); Marvin Johnson (ss); Charlie Jones (cl, ts); Henry Prince (p); Bill Perkins (b, g); Joe Bailey (tu); **Lionel Hampton** (d, vib)

Okeh Los Angeles, 9 March 1931

16. 404421-C *Shine* (F. Dabney, C. Mack, L. Brown)

Solos: Armstrong, tp — Armstrong, voc (with Hampton, vibes) — ², as (break) — Hampton, d (break 2) — Armstrong, tp — Armstrong, tp (coda with Hampton, d).

WASHBOARD RHYTHM KINGS

Dave Page (tp); Ben Smith (as); Carl Wade (ts); Eddie Miles (p); Steve Washington (bj); Jimmy Spencer (wb, voc).

Victor Camden, NJ, 23 Sep. 1931

17. 70532-1 *Shoot 'Em* (S. Fried)

Solos: Page, tp and Smith, as (intro) — Smith, tp — Spencer, wbd (18) — Smith, as — ², scat & voc — Wade, ts — Smith, tp — Washington, bj — Smith, as — Spencer, wbd (18)

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA

Russell Smith, Rex Stewart, Bobby Stark (tp), J. C. Higginbotham (tb); Russell Procope (cl, as); Edgar Sampson (as, vn); Coleman Hawkins (ts); Fletcher Henderson (p, dir); Clarence Holiday (bj); John Kirby (tu); Walter Johnson (d); Les Rea (voc).

Columbia New York, 16 Oct. 1931

18. 151848-1 *Sugar* (M. Pinkard, E. Alexander, S. Mitchell)

Solos: Sampson, vn / Higginbotham, tb — Stark, tp — Les Rea, voc — Stewart, tp.

DON REDMAN AND HIS ORCHESTRA

Shirley Clay, Langston Curl, Sidney De Paris (tp); Claude Jones, Fred Robinson, Penny Morton (tb); Edward Inge, Rupert Cole (cl, as); Don Redman (as); Robert Carroll (ts); Horace Henderson (p); Talcott Reeves (g); Bob Yaagurre (b); Maniac Johnson (d, vib); Bill Robinson (voc, tap-dancing).

Brunswick New York, 29 Dec. 1932

19. B-12810-A *Doin' The New Low-Down*

(J. McHugh, D. Fields)

Solos: Robinson, voc, with ²Clay, tp obbligato — Redman, as (break) — Robinson, tp, (32 + 32 with Redman, as on the bridge) (8) — Robinson, voc

BILL DODGE (Benny Goodman)

Bunny Bergen, Shirley Clay (tp); Joe Harris (tb), Benny Goodman (cl, dir), unknown (ts); Arthur Schutt (p); Dick McDonough (g); Arne Bernstein (b); Gene Krupa (d).

Blackbird New York, Feb. or March 1934

20. 152701-3 *Georgia Jubilee*

(B. Goodman, A. Schutt)

Solos: Schutt, p (flam, straght) — Schutt, p (straight) — ², muted tp (straight) — ², tp (straight) — ², muted tp (straight) — Goodman, cl — ², ts (straight)

VIC BERTON AND HIS ORCHESTRA

Sterling Bose (tp); Art Foster (tb); Marry Matlock (cl); Spencer Clark (bss); Irving Brodsky (p); Darrell Calker (g); Merrill Kline (b); Vic Berton (d).

Vocalion New York, 1 Feb. 1935

21. 16787-1 *A Smile Will Go A Long Long Way*

(H. Akat, B. Davis)

Solos: Berton, d (intro 3) — Clark, bss — Bose, tp — Berton, d (3) — Matlock, cl — Foster, tb — Berton, d (3) — Matlock, cl — Bose, tp — Berton, ldr (4) — Brodsky, p — Brodsky, p (break) — Bose, tp (break) — Berton, d (4).

EARL HINES AND HIS ORCHESTRA

Charlie Allen, George Dixon (tp); Walter Fuller (v-tb); Louis Taylor, William Franklin, Trummy Young (tb); Darrell Howard (cl, ss, va); Omer Simeon (cl, ss bar); Cecil Irwin (cl, ts); Jimmy Mundy (ts); Earl Hines (p); Lawrence Dixon (g); Quinn Wilson (b, arr); **Wallace Bishop** (d).

Decca New York, 12 Feb. 1935

22. 39360-A *Blue Because Of You* (C. Carpenter, L. Dunlap, Q. Wilson)

Arr. Quinn Wilson

Solos: Hines, p — I, tp — Hines, p — I Simeon, ss — Hines, p —

GENE GIFFORD AND HIS ORCHESTRA

Bunny Berigan (tp), Morny Samuel (tb); Morny Matlock (cl); Bud Freeman (ts); Claude Thornhill (p); Dick McDonough (g); Pete Peterson (b); **Ray Bauduc** (d).

Victor New York, 15 May 1935

23. 89795-1A *New Orleans Twist* (Gifford, Bishop)

Arr. Gifford

Solos: Matlock, cl — McDonough, g — Freeman, ts — **Bauduc**, d (8)

— Thornhill, p — McDonough, g

BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA

Bunny Berigan, Pee Wee Erwin, Nate Kazebier, Ralph Muzillo (tp); Red Ballard, Jack Lacey (tb); Benny Goodman (cl, dir); Toots Mondello, Hymie Scherzer (ss); Arthur Rollins, Dick Clark (ts); Frank Frocha (p); George Van Eps or Allan Reuss (g); Harry Goodman (b); **Gene Krupa** (d); Fletcher Henderson (arr).

Victor New York, 1 July 1935

24. 92547-1A *King Porter* (F. Morton)

Arr. Fletcher Henderson

Solos: Berigan, tp — Goodman, cl — Berigan, tp — Lacey, tb

Reissue producer: Philippe Baudoin
Special thanks to Georges Paczynski et Alois Gerber
Transfers: John R. T. Davies - Mastering: Charles Eddi
© & © 1997 M-Jazz 7 - Made in France
NUCD 805 - 3356571003422 - M7 862

Masters of Jazz

A collection directed by Christian Bonnet - Music consultants: Philippe Baudoin
English version: Tony Bekken - Graphics: Isabelle Marquis, Marion de Deuloveult - Photos: X
Executive producer: Bruno Thiel - Original concept: Noël Hervé

Contact: Isabelle Marquis Tel. (1) 42 62 27 73 - Fax (1) 42 65 47 06
Médias 7, 15 rue des Gouverts, 92000 Nanterre, France - Tel. (1) 41 20 90 50 - Fax (1) 47 25 00 99